

GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

A 30 CENTIMES

PUBLIÉS PAR

J. ERMEND BONNAL et M. PETER JOUCKE

Préface de ALEX. GUILMANT

VIIe SYMPHONIE

en LA MAJEUR (Op. 92)

DE

L. VAN BEETHOVEN

(Né à Bonn le 16 Décembre 1770, mort à Vienne le 26 Mars 1827)

EDITION M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie

20, rue du Dragon


PARIS



AVANT-PROPOS

Deux mots pour présenter au public les *Guides Thématiques*des œuvres classiques et modernes. J'ai grand plaisir à exprimer ici toute la sympathie que m'inspire cette publication. Il s'agissait, en effet, de mettre un guide à la disposition des amateurs, de plus en plus nombreux, qui savent s'intéresser sérieusement aux œuvre symphoniques, et d'obtenir que ce guide fût vraiment à la portée de tout le monde, aussi bien par la clarté et la précision de sa parole que par son prix tout à fait modeste. Le but est élevé, et une pareille iniative mérite d'être fortement encouragée.

Les auteurs se sont d'abord proposé de venir en aide à ceux qui, tout en ayant l'amour de la musique, n'ont pas l'habitude de l'analyser et ne sont pas suffisamment familiarisés avec la construction des œuvres classiques, l'enchaînement des thèmes et des épisodes principaux, leurs modulations et leurs développements ; il faut que l'auditeur, à qui cette collection est destinée, puisse s'orienter au milieu des morceaux joués et en suivre les grandes lignes. Mais ils ont voulu aussi faire connaître, de façon sommaire, les circonstances où se trouvait le maître tandis qu'il composait, c'est-à-dire les pensées. les dispositions, les sentiments, en un mot l'état d'âme qu'il révèle consciemment ou qui se reflète à son insu dans son œuvre.

Une tentative comme celle-là vient à son heure. Le public musicien à qui s'adressent ces analyses leur fera un accueil joyeux, parce qu'il se rendra immédiatement compte qu'elles l'aideront puissamment à se former le goût et la conscience musicale.

ALEX. GUILMANT.

Nous tenons à témoigner notre gratitude chaleureuse à notre regretté maître, Alexandre Guilmant, qui a bien voulu nous prodiguer ses conseils et prendre notre publication sous son patronage. Nous considérons aussi comme un devoir de reconnaître notre dette envers MM. Grove, C. Bellaigue, R. Rolland, Prod'homme, Schuré, E. Borrel, P. Lalo, Pioch, Chantavoine, à qui nous avons emprunté des renseignements et des citations sur la vie et les œuvres de Beethoven.



VIIe SYMPHONIE (la majeur)

(Op. 92)

de Ludwig VAN BEETHOVEN

(*Né à Bonn le 16 décembre 1770, mort à Vienne le 26 mars 1827*).

La symphonie en *la*, que Beethoven lui-même appelait une de ses meilleures compositions, fut commencée à Tœplitz vers 1811 et achevée en 1812, le 13... d'on ne sait quel mois, parce que le malheureux relieur auquel la famille Mendelssohn donna cet ouvrage rogna le bord avec une partie de l'inscription, de sorte que sur la première page du manuscrit on peut lire : « Sinfonia. Ludwig van Beethoven. 1812, 13... »

Elle est dédiée au comte Maurice de Fries. Plusieurs événements ont eu une influence plus ou moins décisive sur le caractère et l'expression de cette symphonie. On sait que la rupture avec la comtesse Thérèse de Brunswick, qui eut lieu en 1810, affligea profondément Beethoven. Dès lors la solitude lui pèse ; il devient plus violent, plus sauvage que jamais. Mais, de temps en temps, quelques rayons de soleil viennent réchauffer son âme et lui rendre la vie plus supportable. En 1810 parut une critique d'Hoffmann sur la symphonie en *ut mineur*. Cette critique sympathique arriva jusqu'à Beethoven et lui fut très douce. Mais surtout il fit la connaissance de Bettina Brentano, la jeune et belle amie de Gœthe, dont l'intelligence et l'esprit brillant produisirent sur la nature sensible de Beethoven une impression vive et bienfaisante, peut-être même trop forte. Il faut dire que Bettina elle-même fut presque éblouie par les charmes de ce génie dans la force de l'âge. Elle écrit à Gœthe : « Lorsque je vis pour la première fois celui dont je veux t'entretenir, l'univers tout entier disparut à mes yeux... C'est de Beethoven que je vais te parler, c'est lui qui m'a fait oublier le monde et toi-même, ô Gœthe !... A toi, je puis bien avouer que je crois à un charme divin qui est l'élément de la nature spirituelle ; ce charme, Beethoven l'exerce dans son art... Tous les jours il vient ou je vais chez lui. J'en oublie la société,

les musées, le théâtre et même la tour de Saint-Etienne... O Gœthe, aucun empereur et aucun roi n'a, comme ce Beethoven, conscience de sa puissance et de ce que toute force vient de lui... Si je le comprenais comme je le sens, je saurais tout. »

En 1811, aux mois d'Août et de Septembre, sur la recommandation de son médecin, Beethoven va faire une cure à Tœplitz et rencontre là une société brillante d'artistes, de musiciens, d'écrivains, de princes et de nobles qui lui font un accueil charmant ; Beethoven semble jouir complètement de son séjour, qui lui fait le plus grand bien. Entre autres, il y rencontre la célèbre cantatrice berlinoise Amalie Sebald et s'en éprend comme l'avait fait avant lui Weber. Beethoven ne fuit plus la société ; il cherche la distraction et le plaisir.

Mais tout cela ne dure pas longtemps. Les blessures de son cœur ne se cicatrisent pas vite. « Il se livre à son humeur violente et sauvage, écrit Romain Rolland, sans égards au monde, aux conventions, aux jugements des autres. Qu'a-t-il à craindre ou à ménager ? Plus d'amour et plus d'ambition. Sa force, voilà ce qui lui reste, la joie de sa force, et le besoin d'en user, presque d'en abuser. « La force, voilà la morale des hommes qui se distinguent du commun des hommes ». Il est retombé dans la négligence de sa mise ; et sa liberté de manières est devenue bien plus hardie qu'autrefois. Il sait qu'il a le droit de tout dire, même aux plus grands. » Facilement irritable, souvent trop violent (n'oublions pas que Beethoven avait pour père un alcoolique et pour mère une tuberculeuse), il se laisse aller à un anss-gêne déconcertant. Il se montre comme il est, au naturel, avec tous ses excès et ses transports. Il est très intéressant de citer une lettre de cette époque, écrite à Bettina Brentano, qui raconte les reproches adressés à Gœthe pendant une promenade à Tœplitz... « Les rois et les princes peuvent bien faire des professeurs et des conseillers intimes ; ils peuvent les combler de titres et de décorations ; mais ils ne peuvent pas faire de grands hommes, des esprits qui s'élèvent au-dessus de la fiente du monde ;... et quand deux hommes sont ensemble, tels que moi et Gœthe, ces messieurs doivent sentir la distance qu'il y a d'eux à nous. — Hier, nous avons rencontré sur le chemin, en rentrant, toute la famille impériale. Nous la vîmes venir de loin. Gœthe se détacha de mon bras, pour se ranger sur le côté de la route. J'eus beau lui dire tout ce que je voulus, je ne pus lui faire faire un pas de plus. J'enfonçai alors mon chapeau sur ma tête, je boutonnai ma redingote, et je jouai des coudes au milieu des groupes les plus épais. — Princes et courtisans ont fait la haie ; le duc Rodolphe m'a ôté son chapeau ; madame l'Impératrice m'a salué la première. Les grandes me connaissent. — Pour mon divertissement, je vis la procession défiler devant Gœthe. Il se tenait sur le bord de la route, profondément courbé, son chapeau à la main. Je lui ai lavé la tête après, je ne lui ai fait grâce de rien... »

Les événements politiques, les protestations unanimes contre la domination que Napoléon avait trop longtemps exercée hors des limites de la France, le réveil général de l'esprit national eurent aussi leur part d'influence sur la disposition créatrice de Beethoven.

La symphonie en *la* fut exécutée pour la première fois le 8 décembre 1813, dans la grande salle de l'Université de Vienne au concert organisé par Maelzel au profit des soldats autrichiens et bavarois blessés à la bataille de Hanau. Ces troupes réunies s'étaient opposées les 30 et 31 octobre 1813, au passage de l'armée française qui battait en retraite après Leipzig. Tout le monde voulait manifester ses sentiments de gratitude pour les efforts faits par l'Allemagne entière dans cette guerre, d'où le grand enthousiasme provoqué par ce concert.

Plus encore : sur le programme figure un ouvrage intitulé « La bataille de Vittoria ou la Victoire de Wellington » op. 91, écrit par Beethoven sur la demande du célèbre inventeur du métronome Maelzel pour son panharmonicon (sorte d'orgue de Barbarie). Elle fut composée pour célébrer la grande défaite infligée à l'armée française par les alliés anglo-espagnols le 21 Juin 1813 à Vittoria. Les Français avaient dû repasser la frontière. C'était un grand succès moral pour les ennemis de Napoléon. On comprend que Maelzel, bon brasseur d'affaires, ait choisi ce sujet pour appuyer sur la corde sensible et obtenir ainsi un succès sans précédent. Cette œuvre fut bientôt transcrite pour l'orchestre, et pour bien donner l'illusion d'une bataille on ajouta des coups de canon et des décharges de mousqueterie. L'orchestre était dirigé par Beethoven en personne. Tous les musiciens et compositeurs célèbres de l'époque s'empressaient d'offrir leur concours à cette œuvre patriotique.

Voici un extrait de la lettre de remerciements de Beethoven à ses « honorés collègues ». « C'était une réunion de rares talents, animés d'un zèle ardent pour un but si élevé. Lorsque M. Schuppanzigh, à la tête des premiers violons, enlevait tout l'orchestre par son jeu expressif et plein de feu, M. Salieri, premier maître de chapelle, ne dédaignait pas d'indiquer la mesure aux tambours et grosses caisses. MM. Spohr et Mayseder, talents hors ligne, ne refusaient pas de jouer au second rang, ainsi que MM. Libani et Giuliani, deux autres notabilités musicales ». Meyerbeer « qui n'avait pas le courage de frapper en mesure » et Hummel avaient le tambour et la grosse caisse ; Moscheles, les cymbales.

L'exécution, d'après Spohr, était presque artistique et le succès fut extraordinaire. Pour Schindler, ce moment fut un des plus importants de la vie de Beethoven, le plus décisif pour sa gloire : tout le monde, même ses adversaires, excepté quelques jaloux, finit par lui accorder la couronne de lauriers.

La *Gazette musicale* de Leipzig dit à ce propos : « L. v. Beethoven, qui depuis longtemps était estimé comme un des plus grands compositeurs de

musique instrumentale, vient d'obtenir un éclatant triomphe par l'exécution de ses deux importantes compositions... Aussi, grâce à cette unanimité, l'orchestre dirigé par Beethoven excita-t-il un véritable enthousiasme par sa précision et l'ensemble de son exécution. Mais c'est surtout la nouvelle symphonie qui obtient un succès extraordinaire. Il faut entendre cette nouvelle création du génie de Beethoven, bien exécutée comme elle l'a été ici, pour comprendre les beautés et en jouir complètement. . L'andante (Allegretto) fut bissé et causa une émotion profonde aux connaisseurs comme à la masse du public. En ce qui regarde la *Bataille de Vittoria*, on conviendra que, pour exprimer, avec des sons, les péripéties du combat, rien n'est mieux approprié que les moyens que l'auteur vient d'employer dans cette circonstance... L'effet et l'illusion ont été complets, et on peut affirmer sans réserve qu'il n'existe pas dans le domaine de la musique imitative, une œuvre semblable à celle-ci. »

Pourtant, il se trouva des gens qui considéraient la symphonie en *la* comme l'œuvre d'un homme ivre. Weber même, affirmait alors que Beethoven était mûr pour les Petites-Maisons. On dut répéter maintes fois ces deux œuvres de Beethoven, et elles lui valurent une très grande popularité qui attira l'attention sur son opéra *Fidelio*, injustement oublié. Après quelques retouches de la partition et du livret, *Fidelio* fut repris le 21 Mai 1814 avec un grand succès.

Ce qui fait la grande valeur, l'importance de cette symphonie, c'est le tempérament, la vigueur et la beauté des idées musicales, de l'orchestration et la merveilleuse sonorité de l'ensemble. Elle laisse la même impression de grandeur, dit Grove, que la symphonie en *ut* de Schubert malgré toute la différence qui existe entre ces deux ouvrages.

M. P. Lalo apprécie cette symphonie d'une façon magistrale par la tirade suivante : « C'est la symphonie du rythme ; dans aucune autre, le rythme ne manifeste aussi souverainement son pouvoir. C'est l'expression naturelle de l'humeur de Beethoven à cette époque : ces mouvements violents, ces heurts, ces secousses, ces sursauts, tout cela est rythme par essence. Aussi, dès le premier morceau de la symphonie, c'est le rythme qui mène la danse. Et c'est lui encore qui anime le finale. C'est lui qui lance le tournoiement éperdu de l'idée qui scande de son martellement farouche la course furieuse du développement. Des thèmes agressifs, des dissonances brutales, des accords d'orchestre écrasants ou tranchants, complètent l'effet. C'est l'explosion d'une force ivre d'elle-même ; ce sont des transports de gaîté ou de rage formidables ; ce sont des bourrasques, des durs sarcasmes, des boutades burlesques, des bouffonneries imprévues ; c'est un irrésistible torrent de vie et de puissance. »

1re Partie. — Introduction (Poco sostenuto) vivace.

(Allegro en *fa majeur*).

Composition de l'orchestre ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 1 paire de timbales et quatuor à cordes

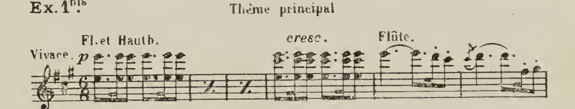
---

L'Allegro est précédé d'une introduction de caractère solennel dont le début consiste en un accord très sec, frappé *f* par la masse entière de l'orchestre ; cet accord est suivi d'un silence pendant lequel un hautbois, dont l'entrée, cachée par le *tutti* d'orchestre, n'a pu être perçue, développe en sons tenus un dessin mélodique. Beethoven est, croyons-nous, le créateur de cet effet orchestral.

Les rythmes divers, les modulations et les jeux de timbres constituent l'intérêt de cette introduction. Ce morceau s'achève sur un retour de la note *mi* (dominante du ton *la*), qui passe des cordes aux bois, sans accompagnement, en variant chaque fois d'aspect rythmique (ex. 1) et qui relie l'introduction à l'Allegro en préparant le thème principal dont elle dessine peu à peu la figure rythmique



Le thème principal de l'Allegro (ex. 1 *bis*) est d'un rythme extrêmement scandé qui, dans le cours du morceau, se reproduit sous une multitude d'aspects sans arrêter un seul instant — sauf vers la fin de l'Allegro — sa marche cadencée. « L'emploi d'une formule rythmique obstinée n'a jamais été tenté avec autant de bonheur », écrit Berlioz.



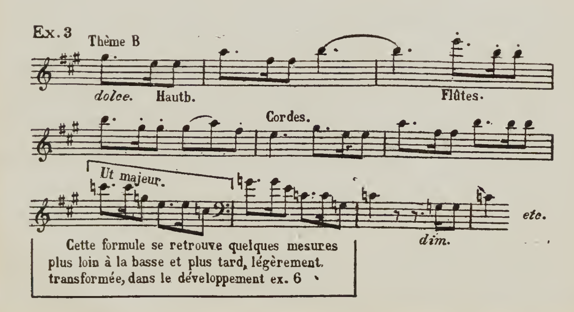


La plus grande partie de la première phrase du thème est confiée au groupe des bois. Après un point d'orgue ⌒ (22e mesure du thème), cette phrase est reprise par tout l'orchestre *ff* en un irrésistible élan.

L'exposition du thème A est suivie d'un passage de transition (ex. 2).

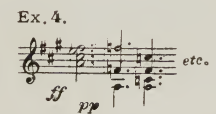


Ce court épisode débute en *ut dièze mineur*, passe en *la bémol mineur*, et s'achève sur une cadence (en *mi*) immédiatement suivie du *thème B* (ex. 3). A la fin de son exposition, ce thème module passagèrement en *ut majeur*.



A cette modulation succèdent des rappels du thème principal et un épisode qui achève, en *mi majeur*, la 1re partie (exposition) de l'Allegro. C'est dans le cours de cet épisode que se trouve une succession harmonique (ex. 4) qui valut à Beethoven les acerbes critiques des partisans de la « discipline scolastique ». Il s'agit de la résolution de la dissonance dans l'accord de quinte et sixte, sur la sous-dominante de *mi naturel.*

Ex. 4.



Le développement commence en *ut majeur* par un épisode dans le style canonique (ex. 5) dont le sujet, emprunté au thème principal est exposé aux basses, puis passe successivement aux violons, aux altos, aux hautbois et aux flûtes et bassons.

Ex. 5.



C'est ensuite (ex. 6) que se retrouve — transformée légèrement — une formule rythmique (sur le rythme initial) citée à l'ex. 3 (Cette formule n'est pas sans analogie avec le thème principal de la 9e symphonie).

Ex. 6.



Modulation en *mi majeur*. Le ton *mi* est brusquement suivi du ton *ré bémol* qui prépare en *fa* (ex. 7) l'entrée d'un fragment du thème principal

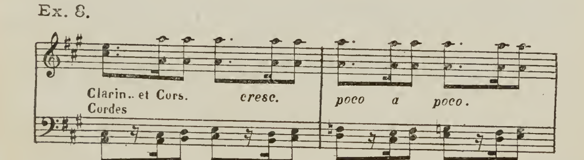
Ex. 7.

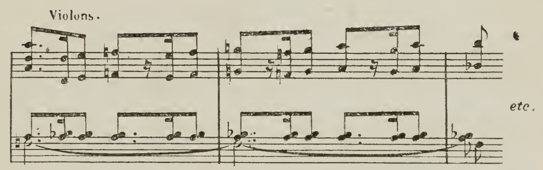


Les bois à tour de rôle, présentent ce fragment, pendant que les cordes font entendre et se renvoient — comme en un badinage — le rythme essentiel.

Modulations en *ut majeur*, *sol mineur*, *ré mineur*, puis commence la dernière période (non la moins importante ni la moins belle) du développement (ex 18 .

Ex. 8.





Après quelques modulations passagères, la note *mi*, dominante du ton *la*, est ramenée et le thème principal fait sa rentrée en *la majeur* (aux cordes) accompagné d'accords (bois, cuivres et timbales), qui le ponctuent fortement. Point d'orgue 𝄐. après lequel le thème, au lieu d'être repris en *la majeur* comme dans le début de l'Allegro, est suivi d'un deuxième point d'orgue 𝄐 et d'une suite de modulations dialoguées au groupe des bois.

Le thème B fait, peu après, sa rentrée en *la majeur* (ton initial). Il est suivi de l'épisode qui, dans l'exposition, met fin à la 1re partie du morceau. Cet épisode qui semble devoir, cette fois encore, conclure en *la majeur* est suivi — après un silence de deux mesures — d'une brusque entrée en *pp* du ton *la bémol majeur* sur un fragment du thème principal. Modulations en *ut* et *fa majeur*, puis retour en *la majeur*. Ici, le rythme initial est pour un instant abandonné, un crescendo admirable commence : les altos, cellos et contre-basses entonnent une phrase de deux mesures (ex. 9) qu'ils répètent onze fois de suite pendant que le groupe des bois et les cors tiennent la note *mi* (dominante de *la majeur*) et que les violons font entendre un contre-sujet aussi obstiné que le sujet lui même.

Ex.9.



Puis, le rythme se resserre, le crescendo augmente et le thème principal revient *ff* une dernière fois, suivi d'une courte période concluante.

2e Partie. — **Allegretto** en *la mineur*.

Composition de l'orchestre : la même que précédemment.

Ce morceau commence et finit par deux mesures de notes tenues (bois et cors) sur l'accord de quarte et sixte : *mi, la, do, mi* (ex. 10). Cet *Allegretto* est fondé sur un rythme unique frappé sans relâche, tantôt aux cordes, tantôt aux bois.





Ce thème, exposé d'abord par les altos, violoncelles et contre basses dans le grave, passe, après 24 mesures d'exposition, aux 2es violons, pendant que les altos et les violoncelles chantent, en guise de contre-sujet, une admirable mélodie qui a tout le caractère d'une lamentation (ex. 11).



Le thème rythmique s'élève aux 1ers violons et avec lui s'élève le contre-sujet (aux 2es violons). Le crescendo s'accentue ; le rythme parvient au groupe des bois et aux cors où il éclate *ff*, avec le plaintif contre-sujet aux 1ers violons, pendant que les basses inaugurent un rythme en triolets. La superposition de ces rythmes inconciliables (binaire et ternaire) accentue encore l'expression douloureuse du thème.

« Mais une lueur d'espoir vient de naître : à ces accents déchirants succède une vaporeuse mélodie (ex. 12) pure, simple, douce, triste et résignée comme la patience souriant à la douleur. Les basses seules continuent leur inexorable rythme sous cet arc-en-ciel mélodieux » (Berlioz).



Après le majeur reprise du thème rythmique et de son contre-sujet (ex. 13) avec un nouvel élément rythmique à l'accompagnement (violons et altos).



Un épisode de fugue survient, un fragment du thème rythmique en est le sujet principal (ex. 14 et 14 *bis*)





Crescendo et *tutti* d'orchestre ; superposition du rythme en doubles croches (aux bois) et du rythme principal (aux cordes et aux cuivres). Retour du *majeur* (ex. 12), puis rentrée du *mineur* et fin.

« L'orchestre, comme fatigué d'une si pénible lutte, ne fait plus entendre que les débris de la phrase principale ; il s'éteint affaissé. Ce sont les violons qui la terminent par quelques notes de pizzicato à peine perceptibles ; après quoi, se ranimant tout à coup comme la flamme d'une lampe qui va s'éteindre, les instruments à vent exhalent un profond soupir sur une harmonie indécise et... le reste est silence.

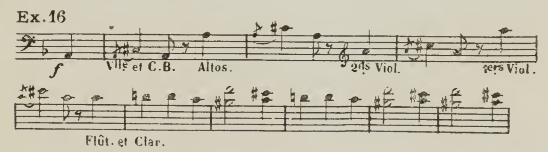
Cette exclamation plaintive, par laquelle l'Andante commence et finit, est produite par un accord (celui de sixte et quarte) qui tend toujours à se résoudre sur un autre, et le sens harmonique incomplet est le seul qui pût permettre de finir, en laissant l'auditeur dans le vague et en augmentant l'impression de tristesse rêveuse où tout ce qui précède a dû nécessairement le plonger » (Berlioz).

3e Partie. — **Scherzo** (Presto en *fa*).

Composition de l'orchestre : la même que précédemment.



L'exposition ci-dessus est suivie d'nne période en *la majeur* (ex. 16) qui a pour sujets des fragments du thème.



Cette période très modulante excursionne — les cordes et bois alternant — dans les tons *la majeur, ré majeur, do majeur, fa majeur, si bémol* et conduit à une reprise en *fa* du thème.

Au lieu de s'achever sur l'accord de tonique comme tous les morceaux de ce genre, la première partie de ce Scherzo aboutit à la note *la*, 3e degré du ton *fa*, préparant ainsi l'entrée en *ré majeur* du trio (*la* est dominante du ton *ré*).



Ce thème est, d'abord, entièrement confié au groupe des bois et aux cors, pendant que les violons seuls tiennent la note *la* (formant ainsi une pédale supérieure) et que les altos, violoncelles et contre-basses se taisent. Puis, l'orchestre tout entier reprend *ff* ce thème.

Le trio est relié à la reprise du thème principal (Scherzo), par un court commentaire du 2e cor, accompagné par des tenues aux cordes (ex. 18).



Reprise du thème principal (Scherzo) aboutissant comme la première fois à la note *la*. Le thème du Trio revient, pendant deux mesures, puis il est brusquement interrompu par des accords *ff* (tutti) qui terminent le morceau sur une cadence parfaite en *fa*.

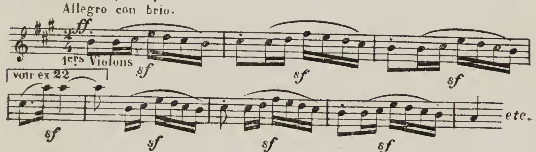
4e Partie. — **Allegro con brio** en *la majeur*.

Composition de l'orchestre : la même que précédemment.

Ce final, que Wagner a qualifié « orgie rythmique », est le digne couronnement de cette symphonie, monument à la gloire du rythme souverain.

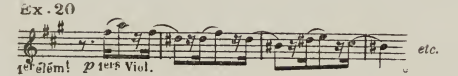
« Là, pour la première fois, se fraie un libre cours, un cours torrentiel, l' « humour » d'un Beethoven « déchaîné » — comme disait Gœthe, ou comme disait Beethoven lui-même — et plus familièrement : « déboutonné ». (C. Bellaigue).

M. Romain Rolland dit à son tour : « Je ne sais si, comme l'a écrit Wagner, il a voulu peindre dans le finale une fête dionysiaque. Je reconnais surtout dans cette fougueuse kermesse la marque de son hérédité flamande de même que je retrouve son origine dans son audacieuse liberté de langage et de manières, qui détonne superbement dans le pays de la discipline et de l'obéissance Nulle part plus de franchise et de libre puissance que dans la symphonie en *la*. C'est une dépense folle d'énergie surhumaine, sans but pour le plaisir, un plaisir de fleuve qui déborde et submerge ».



Ce thème est exposé aux 1ers violons, pendant que le reste de l'orchestre ponctue les temps faibles d'énergiques accords.

Un épisode modulant en *fa dièze* et prenant fin sur la basse *sol dièze* (dominante du ton *ut dièze mineur*) prépare l'entrée du thème B (ex. 20).

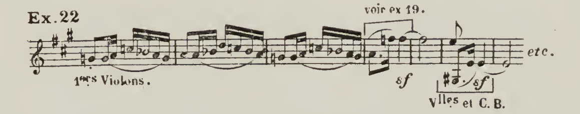




A deux reprises. ce thème module passagèrement en *ré majeur*, puis revient en *ut dièze mineur*. Une période concluante y fait suite et par des rappels du thème principal achève (ex. 21) la première partie du final.



Le développement — « cet accès de gaîté sauvage qui fait penser à je ne sais quels transports de colosse en belle humeur » (C. Bellaigue) — commence en *fa* avec le thème principal. Il est tout d'abord entrecoupé d'arrêts brusques à la 4e mesure du thème (ex. 22).



Modulations. Entrée en *ut majeur* du thème principal tout entier. Puis vient un épisode fondé sur le rythme qui consiste à accentuer le temps faible (2e temps). Cet épisode aboutit, après quelques modulations à une pédale intérieure (violons) de la note *mi*, dominante du ton initial *la*.

Cette pédale, qui est — selon Berlioz — « une des plus heureuses hardiesses harmoniques » de Beethoven, puise sa saveur dans le choc du *ré dièze* contre le *mi* (ex. 23).

Ex. 23



Mais brusquement survient le ton *fa majeur* (au lieu de *la* qu'on attendait), puis *si bémol*, et une transition ramène la note *mi* et la rentrée en *la majeur* du thème principal.

Les épisodes qui suivent sont semblables à ceux de la 1re partie du final. Le thème B revient à son tour - en *la majeur*, ton initial - suivi d'un épisode dont le sujet, emprunté à la première mesure du thème principal, apparait successivement et sous forme d'imitations à tous les instruments (cordes et bois).

Après de nombreuses modulations, cet épisode conduit à une nouvelle pédale de la note *mi* figurée à la basse par un dessin persistant |___| (ex. 24), pendant que les violons continuent à faire entendre le fragment du thème principal.

Ex. 24



Un épisode endiablé achève l'extraordinaire exploit rythmique que constitue cette dernière partie de la 7e symphonie.

GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

Ludwig VAN BEETHOVEN

1re Symphonie en ut majeur (op. 21).
2e Symphonie en ré majeur (op. 36).
3e Symphonie en mi bémol majeur (op. 55).
4e Symphonie en si bémol majeur (op. 60).
5e Symphonie en ut mineur (op. 67).
6e Symphonie en fa majeur (op. 68).
7e Symphonie en la majeur (op. 92).
8e Symphonie en fa majeur (op. 93).
9e Symphonie en ré majeur (op. 125).



ÉDITION M. SENART, B. ROUDANEZ et Cie

20, rue du Dragon

PARIS